



De la contribution d'un récit cinématographique à la connaissance des sciences sociales : les leçons anthropologiques de Fitzcarraldo (W. Herzog, 1982)

Nathalie Montoya

► To cite this version:

Nathalie Montoya. De la contribution d'un récit cinématographique à la connaissance des sciences sociales : les leçons anthropologiques de Fitzcarraldo (W. Herzog, 1982). Narrative Matters 2014: Narrative Knowing/Récit et Savoir, Jun 2014, PARIS, France. hal-01099582

HAL Id: hal-01099582

<https://hal.science/hal-01099582>

Submitted on 13 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nathalie MONTROYA

Maître de Conférences, Laboratoire du changement social et politique, Université Paris Diderot

Nathalie.montroya@univ-paris-diderot.fr

*Université Paris-Diderot – UFR de sciences sociales – Bâtiment Olympe de Gouges – Rue Antoine de Baïf
75013 Paris*

DE LA CONTRIBUTION D'UN RECIT CINEMATOGRAPHIQUE A LA CONNAISSANCE DES SCIENCES SOCIALES : LES LEÇONS ANTHROPOLOGIQUES DE FITZCARRALDO (W. HERZOG, 1982)

Introduction

Du cinéma comme invitation à revoir les cadres ordinaires de représentation du monde social, les sciences sociales ont finalement peu dit¹.

Oscillant entre fiction et documentaire, habitée par une inquiétude et par un goût constant pour les personnages aux ambitions démesurées, traversant de multiples mondes sociaux, l'œuvre de Werner Herzog semble se présenter comme un terrain d'investigation privilégié pour qui entreprend d'interroger à nouveau frais, à partir des images, le monde social et sa conceptualisation. Loin d'être « un moment suspendu dans l'histoire de la poésie allemande », œuvre sur laquelle « les grands courants de pensée du XXème siècle n'auraient pas prises »², l'œuvre de Werner Herzog se prête de façon particulièrement heuristique, comme l'a montré la thèse de Valérie Carré, à une compréhension anthropologique des grands ressorts de la domination occidentale sur le reste du monde (Carré, 2008)³.

Inspirée par l'injonction de quelques précurseurs à faire des images, et en particulier des images en mouvements, l'un des moteurs possibles du travail des sciences sociales, nous souhaiterions prolonger l'entreprise des rares exégètes de l'œuvre de Werner Herzog⁴ en mettant à l'épreuve de l'analyse de ses images et de leurs effets de sens⁵ l'hypothèse suivante : une œuvre cinématographique (dont on sait par ailleurs qu'elle peut recouvrir une double fonction pour les sciences sociales, de documenter le réel d'une part, et de traduire formellement un

¹« En France, l'intérêt qu'ont porté les théoriciens des sciences sociales sur l'image filmique reste encore marginal, mis à part Edgar Morin et Pierre Sorlin, dont les travaux n'ont malheureusement pas rencontré un vrai prolongement » (Bou Hachem, La Rocca, 2007). A condition d'inclure dans cette liste partielle de précurseurs le nom de Marc Ferro qui a ouvert la voie à l'exploration du cinéma par les historiens (Ferro, 1975), et de nuancer ce constat par l'évocation de quelques travaux exploratoires (La Rocca, 2007, Péquignot, 2007 etc.), une recherche bibliographique sur le sujet nous permet de confirmer cet état des lieux.

² Selon la lecture, qui va à l'encontre de notre hypothèse, d'Emmanuel Carrère : « Werner Herzog est un moment de la poésie allemande. Ses clameurs d'homme écrasé, aucune gorge depuis celle de Büchner ne les a poussés avec une pareille violence. (...) ». Et, parce que ce moment est à la fois révolu et bien vivant en lui, il est au sens propre, intemporel. Si, par aventure, l'Histoire l'oubliait, elle ne ferait que compléter sa victoire. Il est un des très rares créateurs du XXème siècle sur qui ni le marxisme, ni la psychanalyse, ni le surréalisme, ni la culture américaine n'ont laissé la moindre trace. Ce n'est pas qu'il les rejette ; il semble les ignorer.... » (Carrère : 1982, p. 117).

³ De même a-t-on pu dire qu'Aguirre, la colère de Dieu constituait « une aubaine pour l'historien » (Layerle, 2002).

⁴ L'œuvre de Werner Herzog a fait l'objet de très peu de travaux universitaires ; pour une liste exhaustive des travaux disponibles cf. Carré, 2008, et Prager, 2007.

⁵ Nous partageons l'hypothèse de ceux qui entendent contribuer à la sociologie visuelle en pensant l'image « comme un texte, c'est-à-dire des tissus capables de former des ensembles de significations dont il est possible de décrire le fonctionnement et les effets induits (...), comme un modèle d'expression, de communication, de monstration et de démonstration, un outil qui rassemble les trois principes fondamentaux d'une analyse : la description, la recherche des contextes, l'interprétation » (La Rocca, 2007).

ensemble de représentations produites par des conditions socio-historiques particulières d'autre part), peut *penser* le monde social et en tant que tel contribuer à renouveler les cadres conceptuels de la sociologie et des sciences sociales au sens large⁶. C'est à l'œuvre de Werner Herzog comme « instrument d'investigation » (Péquignot, 2008, p. 92), outil de compréhension du monde social, et plus particulièrement d'un monde construit par l'impérialisme occidental, que nous souhaitons nous intéresser ici en faisant crédit aux images de leurs capacités à prolonger, excéder, ou infléchir les cadres de pensée fournis par les sciences sociales.

Dans l'ensemble l'œuvre de Werner Herzog (plus de 55 films)⁷, *Fitzcarraldo* occupe une place à part, par la signification particulière qu'a conféré à sa fable l'important dispositif discursif qui n'a cessé de l'accompagner depuis sa sortie en 1982⁸. Les multiples récits d'un tournage aussi difficile et périlleux que l'entreprise racontée par le film⁹, le parallèle étroit établi par Herzog lui-même entre la quête esthétique de Fitzcarraldo et sa propre « conquête de l'inutile » (Herzog, 2004) ont rendu indissociable l'interprétation du film de celle du geste artistique qui a consisté à le réaliser. « Le seul sujet de *Fitzcarraldo*, c'est son propre tournage » (Carrère, 1982). Par ailleurs, le film, comme *Aguirre la colère de Dieu* (1972), et *Cobra Verde* (1987), centrés tous deux sur des figures de la domination coloniale en Amérique latine (et qui peuvent être perçus comme les pendants de *Fitzcarraldo*), met en scène l'une des formes historiques de l'impérialisme occidental, en l'occurrence celle d'un homme d'affaires d'origine irlandaise (Fitzcarraldo) qui entreprend de faire fortune dans le caoutchouc¹⁰ au Pérou à la fin du 19^{ème} siècle. Figure originale, inspirée par un personnage historique que Werner Herzog a largement réinventé (Prager, 2007), d'un entrepreneur quasi-désintéressé, d'un colonisateur mis au banc de la société coloniale, d'un ambitieux qui échoue et d'un catholique qui veut remplacer la dévotion religieuse par l'amour de l'opéra. C'est précisément ces ambivalences et le double statut de *Fitzcarraldo*, fiction coloniale d'une part, fable allégorique sur l'« inutile » quête esthétique d'autre part, qui le constituent, à nos yeux, comme un terrain d'investigation privilégié d'une réflexion sociologique soucieuse d'interpréter les images pour ce qu'elles permettent de penser, à nouveau frais, du monde social.

Interroger les rapports sociaux, et notamment les figures de l'impérialisme occidental, à travers un œuvre qui compare, de façon ambivalente, la description de l'entreprise colonisatrice et la quête esthétique, nécessite d'adopter une méthode inductive d'interprétation des images, à partir de leur lecture et de l'analyse de leurs effets de sens et de s'aventurer, simultanément, sur des territoires théoriques variés. Nous nous proposons de poursuivre cette interrogation selon deux voies.

La première concerne le rapport de *Fitzcarraldo* à la compréhension d'une « situation coloniale ». La lecture « post coloniale » de *Fitzcarraldo*, occupée à dénoncer la vision et l'entreprise (dans un même mouvement) coloniale d'Herzog, a précédé l'invention du terme désignant ce courant d'études particulièrement attentif à la dénonciation des formes de dominations symboliques et matérielles héritées de la période coloniale. Face à une critique monolithique qui ne voyait dans *Fitzcarraldo* « qu'une pièce didactique sur l'arrogance raciste de la pensée allemande »¹¹, que peut-nous apprendre la lecture des images du film et de leurs mouvements ? Alors que les lectures « postcoloniales » font aujourd'hui l'objet, en sciences sociales, de critiques multiples¹², que peut-on reconstituer dans *Fitzcarraldo*, qui précède d'une trentaine d'années ce débat, d'une contribution *imaginée* à ce débat ?

⁶ « Il est évident, écrit-il, que le cinéma est capable de *penser* d'une manière plus accomplie que la littérature et la philosophie mais cela a très vite été oublié », Jean-Luc Godard, 1997, cité in Péquignot, 2008.

⁷ D'après le compte que nous en avons fait à partir du site officiel de Werner Herzog.

⁸ Citons entre autres, le documentaire de Les Blank *Burden of dreams* réalisé pendant le tournage, le journal de bord d'Herzog publié sous le titre *La Conquête de l'Inutile* en 2004, le film qu'il a réalisé sur sa relation avec Kinski, *Ennemis Intimes*, la série d'entretiens regroupés dans *Herzog on Herzog* (Cronin, 2002) et la version commentée du film lors de son édition en DVD. Il faudrait y ajouter les nombreux articles de presse et entretiens parus entre 1979 et 1982 sur « l'affaire Fitzcarraldo ».

⁹ La production du film s'est étalé sur plus de 4 ans et a failli s'interrompre à bien des reprises devant des épreuves et des difficultés qui ont rendu son tournage célèbre : révolte de certains des indiens engagés pour le film et mobilisés par ailleurs dans une lutte politique avec le gouvernement péruvien, défection des acteurs principaux, accidents mortels sur un tournage par ailleurs extrêmement risqué, assèchement du fleuve qui a reporté le tournage d'un an etc. Les accidents mortels ont nourri un scandale médiatique à propos de son tournage, certains journalistes accusant Herzog d'avoir pris des risques inconsidérés et d'avoir instrumentalisé les indiens qu'il avait engagé. Sur le récit des mésaventures du tournage et le scandale de l'affaire « Fitzcarraldo », cf. Prager, 2007, pp. 37-45 et Carré, 2008.

¹⁰ Bien que Werner Herzog ne l'ait pas présenté ainsi, le rapprochement de ces trois films dans une forme de trilogie sur des figures de la domination coloniale (un conquistador du 16^{ème} siècle pour *Aguirre*, un bandit engagé dans le commerce triangulaire pour *Cobra Verde*, un homme d'affaires en pleine fièvre du caoutchouc pour *Fitzcarraldo*) est en partie permis par la présence d'un même acteur, Klaus Kinski, pour interpréter ces trois figures.

¹¹ « Dans le meilleur des cas, ce film est une pièce didactique sur ce qu'un cinéaste allemand a pu retenir de l'histoire de son propre peuple, sur la façon dont il se sert des connaissances acquises sur le passé colonial, sur les agressions impérialistes à l'encontre d'autres peuples et cultures et sur l'arrogance raciste de la pensée allemande de la race des seigneurs, pour les utiliser contre un peuple ». Nina Gladitz, *Der Fall Herzog*, 1979, cité in Carré, 2008, p. 300

¹² Jean-François Bayart leur reproche notamment une « réification » du coloniale et une lecture « ahistorique » des multiples configurations sociales liées à la situation coloniale (Bayard, 2009).

La seconde piste d'interrogation relève d'un questionnement anthropologique, que l'analyse de *Fitzcarraldo* autorise autant qu'elle l'exige. Le point de vue cosmocentrique, qui semble dominer tout le film, requiert d'être suivi jusqu'au bout, pour ce qu'il transforme de la compréhension des rapports sociaux, ainsi mis en perspective. Dans cette anthropologie en effet, si le monde colonial est voué à disparaître, seule demeure la force signifiante de l'image centrale d'un bateau à vapeur hissé lentement, par quelques centaines d'hommes au travail, au sommet d'une montagne. Qu'est-ce que l'image improbable d'une épreuve « inutile » oblige alors à penser, à nouveau frais, du monde social et des cadres conceptuels disponibles pour le *représenter* ?

Ambivalences ordinaires de la « situation coloniale »

Devant le majestueux opéra de Manaus, un domestique, métis, donne à boire « son meilleur champagne » à l'un des chevaux d'un fiacre bourgeois, devant une foule d'indigènes qui observent sans expression le défilé de la grande bourgeoisie européenne se rendant à l'opéra : bien que le Brésil de la fin du 19^{ème} siècle ne soit pas une colonie au sens stricte du terme¹³, l'inégalité flagrante des rapports sociaux que *Fitzcarraldo* figure dès les premières minutes du film (1'30'') renvoie à la « situation coloniale » telle que l'avait définie Georges Balandier dans un article fondateur sur le sujet (1951).

La « situation coloniale » implique, pour la minorité, « une certaine manière d'être dans la société globale, (...) essentiellement la relation de dominé à dominant », « la société coloniale étant représentée par un groupe de provenance et d'attache métropolitaine », « de caractère bourgeois, animée par la notion de supériorité héroïque » (Balandier, 1951).

L'intrigue qui va se nouer autour de Fitzcarraldo et de quelques figures blanches, semble se dérouler sur un décor constitué d'une foule indistincte d'indigènes et de la forêt amazonienne dans laquelle ils se fondent. Voilà les premières images de la situation coloniale saisie par *Fitzcarraldo* : une minorité numérique blanche domine¹⁴, dans l'image comme dans les rapports sociaux un groupe numériquement plus important d'indigènes à la peau sombre. Clairement animé par la conscience de « sa supériorité héroïque », B.S. Fitzgerald dit Fitzcarraldo interagit avec quelques figures de colons, et une masse indistincte d'indigènes. Le rapport de force, inversement proportionnel au rapport numérique, se traduit dans les images d'Herzog par un rapport différencié à la possibilité d'accéder à la singularité de la représentation : là où les colons existent à titre individuels, par de gros plan sur leurs visages, les indigènes de Fitzcarraldo n'existent à l'écran que collectivement, en masse, qu'il s'agisse des guerriers de l'Amazonie ou du peuple urbain d'Iquitos, au mieux comme représentant indistinct d'une foule par ailleurs mal identifiée. Cet arrière-plan du « groupe colonisé » a des tonalités extrêmement réalistes, repérables à un type de photographie qui saisit avec précision les couleurs des gestes et des costumes. Herzog dira d'ailleurs avoir demandé aux indiens Aguarunas de répéter les gestes qu'ils accomplissaient tous les jours. Ainsi le film donne à voir, sans ambiguïté, par une forme de geste documentaire qui travaille tout le film à l'arrière-plan de la fable, les rapports de dominations ordinaires d'une société de type « coloniale ».

Telle que le film la donne à voir, cette domination repose sur un ordre social recomposé autour de l'idée d'une supériorité de la race blanche¹⁵. Les indigènes y sont renvoyés en deçà de l'état de nature : à plusieurs reprises, le film met en scène, comme dans la scène inaugurale du « meilleur champagne » donné aux chevaux, une hiérarchie des rapports sociaux dans laquelle la place donnée aux animaux sert à ravalier le statut des indigènes au plus bas. Fitzcarraldo veut installer un cochon aux premières loges de l'opéra qu'il fera construire, un baron du caoutchouc donne ses billets à dévorer à ses poissons, un autre envoie Fitzcarraldo manger avec « le cuisinier de ses chiens » : le luxe des grands bourgeois blancs va aux animaux domestiques tandis que les indigènes sont moqués pour leur superstition et leur façon de nommer les choses, au plus près des éléments de la nature¹⁶.

¹³ Le Pérou et le Brésil du tournant du 19^{ème} siècle sont plutôt soumis à ce que Marc Ferro nommait en le distinguant des colonies au sens strict, « un impérialisme sans drapeau » (Ferro, 1994, 36).

¹⁴ « Surtout, il s'agit d'une société qui a pour fonction de dominer, politiquement, économiquement, spirituellement ; elle tend à donner à ses membres, selon la formule de R. Delavignette, « l'esprit féodal ». Le fait important est que cette société dominante constitue une minorité numérique à un fort degré : le déséquilibre est grand entre la masse des coloniaux et la masse des colonisés ; et la crainte demeure, plus ou moins consciente, de voir la hiérarchie se rétablir en fonction de ce seul critère des masses » (Balandier, 1951).

¹⁵ « Distinction et hiérarchie qui reposent, d'abord, sur des critères de race et de nationalité ; elles impliquent une sorte de postulat : l'excellence de la race blanche, et plus précisément de cette fraction qu'est la nation colonisatrice (la suprématie est donnée comme fondée dans l'histoire et la nature) » (Balandier, 1951).

¹⁶ Selon une logique propre au naturalisme qui animait les sociétés coloniales et traversait les questionnements de l'anthropologie naissante et dont Philippe Descola rappelle qu'elle était fondée sur une vision dichotomique des rapports « nature/culture » : « du point de vue de l'organisation cosmologique que le naturalisme instaure, les humains se voient distribués au sein de collectivités nettement différenciées, les cultures, qui excluent de droit non seulement l'ensemble des non-humains, mais aussi, dans un passé encore proche, des humains exotiques ou marginaux que leurs mœurs incompréhensibles, et le défaut d'âme, de spiritualité ou d'élévation morale que celles-ci signalaient, conduisaient à ranger dans le domaine de la nature en compagnie des animaux et des plantes », Philippe Descola « Par-delà la nature et la culture », *Le Débat* 2/2001 (n° 114), p. 86-101.

Dans cet ordre social hiérarchisé, Fitzcarraldo occupe une position intermédiaire relativement instable : s'il est servi par des indigènes et se meut dans les sphères de la haute bourgeoisie, il est tout en bas de la hiérarchie de la société coloniale, méprisé par les barons pour sa faillite et sa pauvreté. Au sein de la société coloniale, c'est un marginal, un *outsider* aux costumes salis, désargenté, qui *débarque* littéralement dans le film, dans l'intrigue, et dans la société chic de l'opéra de Manaus¹⁷. La mise en scène d'Herzog et l'interprétation de Kinski, habitée par une forme d'agitation incontrôlée, nerveuse, le décrit sans cesse à la marge d'une bonne société, dont son exclusion confirme la cohérence et le fonctionnement systémique. La figure de Fitzcarraldo, sans cesse exclu, sans cesse moqué, dont les mouvements semblent menacer la belle unité de la grande bourgeoisie, fait apparaître une hiérarchie sociale, d'esprit « féodale » (Balandier, 1951), implacable, qui ne cesse de se réaffirmer par les procédures d'exclusion dont Fitzcarraldo fait les frais, ou par les opérations de classement et de distinction qui ravalent les indigènes sous le statut des animaux.

L'agitation de Fitzcarraldo, qui se tient aux marges de la communauté des colons, fait apparaître les contradictions des opérations de rationalisations sur lesquelles la domination coloniale repose (les indigènes valent moins que des animaux, ils sont incapables d'exploiter leur terre et de comprendre la civilisation). Violente, inexorable, scandaleuse par la profusion de luxe qu'elle exhibe au premier plan d'une misère indigène criante, cette image de la domination est traversée, en sourdine, par une critique implicite, qui désigne la folie de ses excès comme une possible force d'auto-destruction : il y a du grotesque dans les figures de colons mis en scène par Herzog comme il y a de la folie dans l'usage scandaleux de la richesse donnée aux animaux. Retournant la comparaison avec les animaux contre les figures de la domination, Molly dira à la petite société coloniale qui se moque de Fitzcarraldo qu'elle tient comme un éléphant qu'on a abattu et qui tient encore dix jours sur ses pattes avant de s'effondrer. Aussi implacable qu'il puisse paraître dans sa capacité à réaffirmer ses limites et ses principes à chaque instant, l'ordre social colonial, tel que le figure *Fitzcarraldo*, est miné de l'intérieur par ses propres excès.

La domination impérialiste est sans conteste « politique, économique, spirituelle »¹⁸. On y voit une administration blanche régir l'espace public, exploiter la force de travail des indigènes pour l'exploitation du caoutchouc et se lamenter sur les difficultés de l'évangélisation ou de la civilisation (« c'est pas facile de civiliser les culs-nuls » dit un des barons du caoutchouc). Mais c'est avant tout des figures de la domination économique que le film, dans sa première partie à Iquito et à Manaus, figure : là encore, par une forme de geste documentaire, Herzog place à l'arrière-plan des mouvements du personnage principal les images d'un peuple laborieux, suant sous le poids des valises à porter, écrasés par des pains de glace que veut faire transporter Fitzcarraldo ou par la chaise à porteur de l'un des barons du caoutchouc. Trois images d'un prolétariat indigène, plié en deux, supportant, de la seule force de ses bras, les entreprises et les ambitions des « colons » autour duquel se noue l'intrigue : voilà ce que les images de Fitzcarraldo donne à voir de la domination économique liée à la situation coloniale. Domination qui repose sur des critères de race et de nationalité, mais surtout, d'après les logiques mises en lumière dans le film, sur une « supériorité technique » (Balandier, 1951) qui fascine les indiens. Qu'il s'agisse du visage des enfants fascinés par le phonographe ou les pains de glace à Iquito, ou des indiens d'Amazonie révéant le bateau à vapeur descendant le fleuve, la foule laborieuse des indiens se prosterne devant des avancées techniques qui, littéralement, les mettent au travail.

Mais cette figure de l'exploitation recèle déjà les dimensions ambivalentes qui précipiteront la chute de Fitzcarraldo : si les indiens révèrent le bateau blanc au point d'accepter de mettre au service de la folle entreprise de Fitzcarraldo leur force de travail, c'est pour mieux le relâcher dans les rapides quand ils l'auront décidé, selon les principes d'une rationalité que méconnaissent ceux qui avaient cru les subordonner. La soumission de la force de travail par l'exposition de la supériorité technique est ainsi figurée comme un malentendu, qui ne dure qu'un temps et qui a tôt fait de renverser le rapport de force. La mise en récit de ce malentendu dans le film contribue à forger, pour la compréhension sociologique de la situation coloniale, une double leçon : celle-ci repose sur un équilibre précaire, sur le *consentement*, temporaire, d'un groupe supérieur par la force et le nombre ; la prise en compte de ce malentendu impose sur le plan méthodologique de considérer les rapports de domination « en des perspectives réciproques » (Balandier, 1951).

Pour parer aux visions simplificatrices et monolithiques de certaines lectures postcoloniales, Jean-François Bayard insistent sur les failles et les ambivalences de la « situation coloniale » (Baryat, 2010). Dans *Fitzcarraldo*, les indiens de la forêt (nommés « Aguarunas » dans le film), menaçants, guerriers, impénétrables par leur silence tiennent leur territoire. Soustraits aux rapports de dominations coloniaux, ils tiennent sous leur joug l'équipage qui venait coloniser leur terre. « La société coloniale n'est pas un Gulliver capable de percer les

¹⁷ C'est ainsi que commence le film, après un plan large sur la forêt amazonienne, et un plan en contre-plongée sur l'imposant opéra de Manaus, un troisième plan large sur un fleuve plongé dans l'obscurité voit Fitzcarraldo et Molly sur une petite barque arrivé au pied de l'opéra de Manaus.

¹⁸ Selon Valérie Carré, c'est dans toute l'œuvre d'Herzog que le principe de domination apparaît comme « inhérent à la civilisation occidentale. Cette volonté de domination se traduit par une domination scientifique aux formes différentes (domination de l'Homme sur la nature, domination de l'Homme sur l'homme) et par une domination coloniale des Occidentaux sur le reste du monde », Carré V., 2008, *La quête anthropologique de Werner Herzog, Documentaires et fictions en regard*, Presses universitaires de Strasbourg, p. 299.

montagnes », « coercitif, son règne a été fugitif et incomplet » (Bayard, 2010, 97). Si Fitzcarraldo rêve de soumettre les éléments à sa seule volonté, s'il entreprend de faire franchir une montagne à un bateau, et s'il y parvient, ce n'est qu'au prix d'un accord précaire, fugitif et incomplet, avec les indiens et leur prodigieuse force de travail. Si Fitzcarraldo instrumentalise leurs croyances, il finit par être lui-même le jouet de l'acte sacrificiel des indiens qui relâchent le bateau dans les torrents du *Pongo das Mortes*.

Violentes et inégalitaires, scandaleuses à bien des égards, les rapports de domination coloniaux tels que les figure *Fitzcarraldo* sont bien loin d'être unilatéraux : la rationalité alternative des Aguarunas qui n'est jamais expliqué et qui finit par triompher, à sa manière, sur le plan de l'action, les soustrait au jugement sociologique qui qualifierait l'image de leur mise au travail, de leur exploitation, d'un pur rapport de domination économique. La domination économique propre à la situation coloniale, est précaire, fruit d'un malentendu et pleine d'ambiguïtés : la nécessité qui s'en suit de la percevoir en « des perspectives réciproques » invite à penser les rapports sociaux, y compris en contexte de « situation coloniale », autrement que sous le seul angle des rapports de force et des relations de domination.

Fitzcarraldo ou la quête d'un nouvel ordre anthropologique¹⁹

Si les images ne suffisaient pas, le dispositif discursif qui entoure *Fitzcarraldo* dessinerait explicitement le viatique d'une lecture cosmologique de *Fitzcarraldo*. A propos des avaries rencontrées sur le tournage, Werner Herzog pointait la fonction dramaturgique de la forêt amazonienne dans son œuvre : « dans cette nature déchainée, nos entreprises ressemblent à un balbutiement de roman de gare »²⁰. Après *Aguirre*, qui déroule une trame narrative parallèle à celle de *Fitzcarraldo* (un conquistador, interprété par Kinski là encore, se lance dans une mission suicide de conquête du territoire amazonien par des voies que nul n'a encore emprunté), Herzog disait qu'il s'intéressait aux relations entretenues avec une nature extrêmement dangereuse parce que devant de telles épreuves, « l'homme était confronté à ce qui constitue le fondement de notre existence (...) et de notre humanité »²¹. Les toutes premières images de *Fitzcarraldo* procèdent, comme la perspective qui soutient tout le film, d'un point de vue extrêmement large, surplombant les plus hautes cimes de la forêt amazonienne. Un texte supposément tiré d'une légende indienne se surimprime sur ces premières images :

« Les indiens appellent ce pays Cahayuri Yacau, "le pays où Dieu a laissé la création inachevée". Ils pensent qu'après la disparition des hommes, Dieu reviendra terminer son œuvre ».

L'entreprise de Fitzcarraldo aussi bien que les figures ordinaires de la domination coloniale sur lesquelles elle se détache paraissent vaines au regard de cette cosmologie qui semble *in fine* soutenir tout le film. Les folles ambitions de conquête et de maîtrise de cette nature dangereuse sont vouées à disparaître. Dans cette cosmologie, les indiens qui n'apparaissent qu'en foule indistincte, occupent une place privilégiée, au plus proche de la nature ; leur multitude se fond dans le paysage luxuriant de l'Amazonie. Le geste documentaire d'Herzog les saisit dans une même inquiétude écologique²². Une bonne partie des images de *Fitzcarraldo* sont constituées par la nature amazonienne, la forêt, le fleuve, la montagne. La folle entreprise de Fitzcarraldo ne compose jamais qu'une petite partie de la matière picturale du film : la nature la domine. Elle domine les hommes de toute évidence (l'ambition de la contourner est vouée à l'échec), elle domine l'image à qui elle semble imposer son propre cadre dès les premières secondes du film, elle domine l'anthropocentrisme des colons autant que le regard d'Herzog sur ce monde voué à disparaître. Dans le dispositif discursif qui entoure *Fitzcarraldo* (documentaires, version commentée, journal etc.), Herzog ne cessera de rappeler que la nature dangereuse de la forêt amazonienne constitue l'un des personnages du film. Ainsi l'image de cette nature triomphante invite-t-elle d'un bout à l'autre du film, à ressaisir les rapports sociaux d'un point de vue qui les dépasse et qu'on peut qualifier de *cosmocentrique* - c'est-à-dire dans lequel « les humains et les non-humains appartiennent à une même collectivité, le monde » et dont peut-être « l'organisation interne et les propriétés dérivent des analogies perceptibles entre les existants » (Descola, 2002). A propos de l'image centrale du film, Herzog dit d'ailleurs avoir été inspiré, par le spectacle des monolithes de Carnac, témoignages d'une ingéniosité et d'une force primitive qui précédait de beaucoup les inventions de la civilisation, la renvoyant à sa vaine assurance (Cronin, 2002, pp. 170-171). Depuis cette anthropologie cosmocentrique, dans laquelle les indiens sont au plus près d'une nature dont ils épousent les mouvements, le regard sur le monde social s'est décentré : les rapports de domination ordinaire de la situation coloniale n'y occupent plus qu'une importance relative. Et dans ce décentrement, le regard porté sur le monde social cherche, dans la fable et les images qui la figurent, un autre ordre explicatif pour l'action des hommes et l'œuvre de la société.

Dans un grand renversement des valeurs, c'est la vaine conquête de Fitzcarraldo, « conquérant de l'inutile », animée par la seule passion de l'opéra, que le film célèbre finalement. Alors que l'entreprise économique de Fitzcarraldo a échoué, alors que l'ascension de la montagne n'aura servi à rien et que Fitzcarraldo finit plus ruiné encore qu'il ne l'était au début de son aventure, la scène finale du film consacre le triomphe de son héros, debout, sur son bateau, faisant donner son opéra *malgré tout*. Il a beaucoup été dit, et notamment par Herzog lui-même dans l'ensemble des documents et discours qui ont entouré la sortie du film, que l'histoire du film recouvrait celle de son tournage²³ : aussi follement ambitieuse, aussi périlleuse, aussi longue et difficile, l'entreprise d'Herzog voulant filmer la folle aventure de Fitzcarraldo se superpose à celle de son personnage principal, au point de se confondre avec elle. Herzog donnera à la version éditée de son journal de tournage le titre inspiré par le qualificatif

¹⁹ Valérie Carré évoque, à propos de l'ensemble de son œuvre, « la quête anthropologique de Werner Herzog » (Carré, 2008).

²⁰ *Burden of dreams*, Les Blank.

²¹ Version commentée d'*Aguirre* par Werner Herzog

²² Dans *Burden of dreams*, ainsi que dans la version commentée du film, Herzog insiste sur son inquiétude relative à la disparition programmée de la culture des indiens aussi bien que de la forêt amazonienne. D'une manière générale, l'inquiétude écologique, et la certitude que l'œuvre de l'homme finira par conduire le monde dans lequel nous vivons à son terme, traverse toute l'œuvre de Werner Herzog (Conin, 2002, Carré, 2004).

²³ « On pourrait, évoquer les péripéties du tournage, dont on sait qu'il a été très long et mouvementé, marqué par les défections en chaîne des comédiens et surtout par de graves différends avec les figurants indiens. On le pourrait d'autant plus que c'est là le vrai, le seul sujet de Fitzcarraldo: son propre tournage » (Carrère, 1982).

péjoratif affublé à Fitzcarraldo, *La conquête de l'inutile*. Il ne cessera de réaffirmer, dans les discours qui entourent le film, l'identification de son entreprise à celle de son personnage :

« J'aurais été un bon Fitzcarraldo, tout simplement parce que ce que le personnage doit faire dans le film, c'était exactement ce que j'avais à faire en tant que réalisateur du film ».

(Herzog in Cronin, 2002, p. 173).

De fait, le refus de truquer la lente ascension du bateau qui fut réellement hissé en haut d'une montagne, selon la méthode *saisie* par le film (un ingénieux système de poulie tracté par quelques dizaines d'indiens), et les multiples avaries rencontrées sur le tournage, ont fait de ce tournage une aventure aussi démesurée et dangereuse que celle entreprise par son personnage principal. Ainsi dans son double mouvement, dans le récit du film comme dans celui du tournage, Fitzcarraldo célèbre l'accomplissement d'une vaine et folle entreprise : par amour de l'art (l'opéra à construire pour Fitzcarraldo, un film à faire pour Herzog), par goût de l'aventure impossible, faire traverser une montagne par un bateau à vapeur.

« Je ne sentais plus mes pieds ensanglantés. Le bateau m'était égal, il n'avait pas plus de valeur que n'importe quelle bouteille de bière brisée dans la gadoue (...) Il n'y avait aucune joie, aucune excitation, ni aucun soulagement, aucun sentiment de bonheur (...) Il y avait uniquement la perception d'une grande inutilité, ou plus exactement j'étais juste profondément absorbé dans un monde plein de mystères. J'ai vu le bateau, qui retournait à son élément, se redresser avec de longs gémissements. Aujourd'hui, mercredi 4 novembre 1981, nous avons réussi à déplacer un bateau du Rio Camisea au Rio Urubamba, en le faisant passer sur une montagne. Tout ce qu'il y a à en dire c'est que j'y ai participé. »

(Herzog, 2009)

Alors qu'Herzog achève son film, Fitzcarraldo fait faillite. Mais le réalisateur tient, dans son journal, à maintenir un récit commun aux deux entreprises qui débouchent sur le sentiment d'une grande vanité, d'une « inutilité » finale absorbée dans « un monde plein de mystères » : dans le mouvement du monde, quelque chose d'impossible aura été accompli, et cela n'aura servi à rien – sinon à produire l'improbable image de cette aventure

Qu'apporte cette étrange fable sur la vanité des entreprises humaines à la compréhension du monde social ? Que faire de cette image improbable d'un bateau gravissant une montagne, vision qui synthétise à elle seule l'aventure de Fitzcarraldo ? Nous faisons l'hypothèse que cette interrogation procède d'une exigence propre au mouvement du film, ou plus exactement de l'expérience qui consiste à accompagner le film dans sa double réalisation (celle de Fitzcarraldo, celle de son tournage) – de la même façon que certaines expériences d'enquêtes, sur le terrain, en sciences sociales, sont porteuses de questions qui tendent à déborder le cadre d'interrogation initiale d'une recherche, invitant à le renouveler. Les images de la belle aventure de Fitzcarraldo ou de Werner Herzog invitent le chercheur en sciences sociales à comprendre cet oxymore, tout entier contenu dans l'image qui sert d'affiche au film : « la conquête de l'inutile ».

La volonté de comprendre la signification sociale de « l'inutile » aventure de Fitzcarraldo, Sisyphe amazonien, ouvre la voie à un premier ensemble de réflexions : dans *Fitzcarraldo*, à l'exception des barons du caoutchouc, les hommes sont mus par autre chose que la recherche de leur intérêt matériel. Les motivations des indiens Aguarunas, qui demeurent relativement mystérieuses, sont probablement orientées par la croyance en un dieu blanc qu'incarneraient Fitzcarraldo et son bateau. Les comportements des indiens d'Iquitos, fascinés par les technologies apportées par Fitzcarraldo, restent sans commentaire et sans explication. Le policier qui enferme Fitzcarraldo le délivre précisément au nom du spectacle « émouvant » des enfants fascinés par son phonographe et priant pour sa délivrance : « ils m'ont ému », dit-il, « on n'est pas des chevaux », contestant les classements implicites sur lesquels tient une partie de la domination coloniale. Cette phrase fixe d'ailleurs la perspective anthropologique dont procède le film : une image peut revêtir un pouvoir *d'émotion*, littéralement, pouvoir de *mettre en mouvement* l'action des hommes. Fitzcarraldo n'est quant à lui agi par rien d'autre que sa passion pour l'opéra : sa volonté entrepreneuriale de soumission et de conquête du territoire amazonien est assujettie à un but qui paraît dérisoire (faire donner un opéra à Iquitos) au regard de la raison marchande qui prévaut dans la société coloniale. Ainsi la figure de Fitzcarraldo dessine une « éthique », selon le terme utilisé par Max Weber pour désigner la cohérence d'une « conduite de vie » et d'un « ordre de vie » (Weber, 1996) – éthique toute entière orientée par une quête esthétique, qui pouvait remplir selon Weber une fonction de « délivrance de la pression croissante du rationalisme théorique et pratique ». « L'art », dit encore Weber, « qui se constitue en un cosmos de valeurs spécifiques et autonomes » s'oppose à l'éthique religieuse rationnelle, à qui il apparaît comme le « règne de la jouissance irresponsable et de l'égoïsme secret » (Weber, 1996, p. 436). Ainsi se dessine une autre manière de comprendre et de décrire une partie de la « situation coloniale » et de ses ambivalences. L'entreprise coloniale, l'exploitation des indiens, la volonté de conquête ne procèdent peut-être pas exclusivement, comme semblent vouloir le décrire majoritairement les études socio-historiques, d'un désir de domination économique, politique et spirituel. *Fitzcarraldo* donne à voir un spectacle finalement peu commun en sciences sociales, celui d'une rationalité instrumentale soumise à un impératif esthétique, l'image d'un ensemble d'actions cohérent, d'un « ordre de vie » qui se donne à lui-même ses propres règles, animé par son propre mouvement, à l'écart de la communauté, inspiré par le génie d'une voix (Caruso) et d'une forme (l'opéra).

Il ne suffit pas de constater que *Fitzcarraldo* articule en image un « ordre de vie » partiellement « libéré du rationalisme théorique et pratique », ensemble cohérent de rapports aux valeurs guidés par la recherche de la beauté et le goût de l'épreuve ; le film les célèbre et reproduit, dans la mise en scène, l'accomplissement des épreuves qu'il décrit dans la fable. Par sa façon de filmer la lente ascension de la montagne et le retour de Fitzcarraldo, Herzog donne à cette histoire les allures d'une aventure glorieuse et triomphante, exceptionnelle et exemplaire tout à la fois. Là encore, les commentaires d'Herzog autour du film confirment ce que l'analyse des images permettait de penser :

« Je crois sincèrement que les images dans mon film sont vos images également. Quelque part, profondément dans votre inconscient, vous les trouverez assoupis, comme des amis endormis. Voir les images dans mon film les réveille, comme si je vous présentais à un frère que vous n'aviez encore jamais rencontré. C'est pour cela que tant de personnes dans le monde se reconnaissent dans mes films. La seule différence entre vous et moi, c'est que je suis capable d'articuler clairement ces images qui n'ont pas encore été prononcées, pas encore proclamées, nos rêves communs »²⁴.

(Cronin in Herzog, 2002, p.60)

« Comme Fitzcarraldo, nous avons tous à essayer de faire advenir nos rêves, même s'ils sont impossibles. Une image comme celle du bateau gravissant la montagne peut nous donner du courage pour nos propres rêves. (...) L'histoire de Fitzcarraldo est celle de la victoire de la légèreté des rêves contre la lourdeur de la réalité » (Herzog in Cronin, 2002, p.188) ²⁵.

« Ce rêve est aussi le vôtre, la seule différence c'est que moi je peux l'articuler, je le fais dans un film – si on ne pouvait articuler ces rêves on serait des animaux ». (Herzog in *Burden of Dreams*, Les Blank, 1983)

Devant les missionnaires de la forêt, Fitzcarraldo déclare partager avec les indiens l'appartenance à une même communauté du rêve : ils sont hommes à penser que les rêves sont plus vrais que la réalité, il ne croit qu'à la vérité de l'opéra (« votre monde n'est qu'une pâle caricature des moments d'opéra » lance-t-il à la petite société coloniale qui le moque). La capacité à poursuivre ses rêves, rêves maintes fois célébrés dans le film, est précisément ce qui dans cette anthropologie renouvelée, constitue l'homme dans sa dignité. Dans un monde qui court à sa perte, dans le petit monde colonial des nababs qui redistribuent leur richesse aux animaux, la reconquête de l'humanité passe par la poursuite de ses rêves et l'accomplissement des épreuves qui les accompagnent. L'« inutile » objet de cette conquête témoigne d'un processus que les sciences sociales expliquent peu : guidé par leurs rêves et leurs ambitions, les actions des hommes valent encore pour les réalités qu'elles cherchent à soulever et les épreuves qu'ils se donnent à eux-mêmes. Dans la cosmologie inquiète d'Herzog, voilà tout ce que sont les hommes – voués à se détruire, ridicules dans leurs désirs de domination, défaillants dans leurs entreprises, mais admirables par leur inépuisable goût pour le mouvement, la recherche, l'épreuve, la beauté.

Conclusion

L'expérience de Fitzcarraldo met à l'épreuve l'ambition de compréhension du monde social. Les rapports de domination propre à la « situation coloniale » y sont complexes, contradictoires, précaires, dressant un tableau qui soustrait le film, et la compréhension du monde social qui y est décrit, à toute velléité de lecture postcoloniale. Comme l'ensemble de l'œuvre de Werner Herzog, les images de *Fitzcarraldo* procèdent d'un point de vue cosmologique qui interroge la tranquillité de cadres conceptuels ordinaires et *anthropocentrés*. L'expérience de *Fitzcarraldo* invite ainsi à repenser les modalités de description et de compréhension, par les sciences sociales, du cours de l'action et du mouvement des hommes, susceptibles de se donner à eux-mêmes les épreuves qui les constituent en tant qu'hommes. Le film oblige à conjuguer des régimes de visibilité que les sciences sociales tendent à distinguer : mise en lumière des rapports de domination coloniaux et de leurs ambivalences, perspective cosmologique et inquiétude écologique, célébration d'un rapport aux valeurs orientée par la recherche de la beauté et le goût de l'épreuve etc. Les images de Fitzcarraldo donnent à voir et à penser le monde social selon une configuration singulière, lui conférant un statut analogue, dans une démarche de sciences sociales, à celle de l'expérience du monde, lorsque une enquête de terrain la *met en forme*.

²⁴ “My honest belief is that the images in my films are your images too. Somehow, deep in your subconscious, you will find them lurking dormant like sleeping friends. Seeing the images on film wakes them up, as if I am introducing to you a brother whom you have never actually met. This is one reason why so many people around the world seem to connect with my films. The only difference between you and me is that I am able to articulate with some clarity these unpronounced and unproclaimed images, our collective dreams”.

²⁵ “And like him, we have all got to try to make our own dreams come true, even if it is against all odds. An image like the ship moving across a mountain seems to give us all courage for our own dreams. (...) Fitzcarraldo's story is the victory of the weightlessness of dreams over the heaviness of reality. It defies gravity head on, and by the film's end I hope that the audience feels utterly elated and even lighter than when they went in. One reason I used opera music is the strange effect it creates in translating the reality of a boat moving over a mountain into dreams” (Herzog in Cronin, 2002, p.188).

C'est bien le propre de l'aventure, écrivait Georg Simmel, « d'être à l'extérieur de la trame globale de la vie ». « Plus une aventure est "aventureuse", plus elle accomplit purement son concept, plus son souvenir devient pour nous "comme en rêve" » (Simmel, 1989, p. 306). L'exploration des contributions possibles de Fitzcarraldo à l'entreprise visant à comprendre et expliquer le monde social n'est pas clos. Comme en rêve, l'aventure de *Fitzcarraldo*, pour ce qu'elle figure d'un chemin à parcourir, d'une quête esthétique et des épreuves qui peuvent la traverser, recouvre une fonction métaphorique – Herzog lui-même tient aux métaphores ouvertes, dont il ne dit ne pas savoir ce qu'elles représentent²⁶. L'élaboration des cadres, l'assemblage des images et des sons, l'art de la mise en scène et du montage compose une forme originale, susceptible de faire sentir, comme l'aventure pour Simmel, en « un instant la somme entière de la vie ». La dimension conceptuelle de l'aventure de Fitzcarraldo est proprement poétique, indissociable de la forme métaphorique contenue dans l'œuvre qui la raconte : c'est cette fable-image qui constitue l'énigme à résoudre pour une sociologie soucieuse de restituer à la compréhension du monde social et de ses réalités multiples, la part de vérité commune à l'expérience du monde et à l'épreuve de sa pensée, dans les images.

Bibliographie

- BAYART, Jean-François (2010), Les études postcoloniales, un carnaval académique, Paris, Disputatio, Karthala
 BAYART, Jean-François, « En finir avec les études postcoloniales », *Le Débat*, 2009/2 n° 154, p. 119-140.
 BOU HACHEM A. La ROCCA F. (2007) « Avant-propos », *Sociétés* 2/2007 (n° 96), p. 5-8.
 CARRE, Valérie, (2008) La quête anthropologique de Werner Herzog, Documentaires et fictions en regard, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
 CARRÈRE Emmanuel, (1982), Werner Herzog, Edit. Edilig
 CRONIN Peter, (2002) Herzog on Herzog, New-York.
 FERRO Marc (1994), Histoire des colonisations, des conquêtes aux indépendances, XIIIème – XXème siècle, Paris, Seuil.
 GABREA R. (1986), Werner Herzog et la mystique rhénane, Lausanne, L'âge d'homme.
 HERZOG, Werner (1982), Fitzcarraldo suivi de Nosferatu, La ballade de Bruno, Mazarine, Paris
 HERZOG, Werner (2009), Conquête de l'inutile, Capricci, Paris.
 LA ROCCA, Fabrice (2007) « Introduction à la sociologie visuelle », *Sociétés* 1/2007 (no 95), p. 33-40.
 LAYERLE, Sebastien (2002) « L'oubli de nos métamorphoses », 1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze, [En ligne], 37 | 2002, mis en ligne le 06 février 2007, consulté le 05 août 2013. URL : <http://1895.revues.org/227>.
 PEQUIGNOT, Bruno, (2008), Recherches sociologiques sur les images, Paris, L'harmattan, collection « Logiques sociales ».
 PRAGER B. (2007), The cinema of Werner Herzog, aesthetic ecstasy and truth, Wallflower press, London.
 SIMMEL Georg (1989), Philosophie de la modernité, Payot, Paris.
 WEBER Max (1996), Sociologie des religions, Gallimard, Paris.

Sites :

<http://www.wernerherzog.com/film0.html> consulté le 15 octobre 2014.

Films :

BLANK L, 1983, Burden of Dreams, distribution DVD : GCTHV
 HERZOG W., Fitzcarraldo, 1982, distribution DVD : GCTHV.

²⁶ « Métaphore de quoi ? m'a-t-il demandé. Je lui ai répondu que ne le savais pas, mais que c'était une grande métaphore », Cronin, 2002, p. 99.